



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2012

Tecnologías visuales y el "archivo" de la desmemoria: El caso Se llamaba SN

Blackmore, Lisa Marie

Abstract: Este artículo propone una revisión crítica del imaginario común de la llamada “modernidad venezolana”, proyecto nacional modernizador que tiene su auge en la cultura visual de la dictadura de los años 50. Partimos de la identificación de aspectos claves del repertorio visual circulado por el aparato ideológico del estado militar para luego explorar los rastros de un relato histórico alternativo de la misma época a partir de la película *Se llamaba SN* (Luis Correa, 1978), adaptación fílmica del libro homónimo de José Vicente Abreu. El análisis se detienen en el estado de conservación actual y las imágenes frágiles de la película dañada, entendido como un nuevo objeto aurático, pero desmemoriado. // This article proposes a critical revision of the conventional imaginary of the so-called period of “Venezuelan modernity”, a national project of modernization that reached its peak in the visual culture of the dictatorship during the 1950s. The discussion begins with an identification of key aspects of the visual repertoire circulated through the military state’s ideological apparatus before going on to explore traces of an alternative historical account of the period through the film *Se llamaba SN* (Luis Correa, 1978), the feature film version of the homonymous book by José Vicente Abreu. The analysis focuses on the current state of conservation and the damaged film reel’s fragile images as a new auratic, yet forgotten, object.

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-102089>
Journal Article

Originally published at:

Blackmore, Lisa Marie (2012). Tecnologías visuales y el "archivo" de la desmemoria: El caso *Se llamaba SN*. *Estudios – Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 20(39):127-156.

TECNOLOGÍAS VISUALES Y EL “ARCHIVO” DE LA DESMEMORIA: EL CASO DE SE LLAMABA SN

Lisa Blackmore
University of Leeds
lmblackmore@gmail.com

Durante los años cincuenta en Venezuela las estrategias creadas para hacer visible el desarrollo del país y así legitimar la dictadura militar que desvió el país del rumbo democrático, han dejado un abundante acervo visual que atestigua la ideología del régimen. Archivos, publicaciones oficiales, fotografías documentales, audiovisuales y la prensa impresa, entre otros, sintetizan la iconografía del llamado Nuevo Ideal Nacional, dogma con el que la dictadura propuso una transformación física del país mediante un progreso tangible encarnado en autopistas, urbanizaciones masivas y centros agrícolas mecanizados, como vía para lograr la transformación y la superación de la ciudadanía. Sin embargo, la abrumadora homogeneidad de este repertorio visual que perdura hoy y su reiteración de mensajes estandarizados de modernización y progreso sugieren que puede existir otro tipo de relato conformado por imágenes que no comulgan con el imaginario oficial de orden y progreso. El objetivo de esta investigación es explorar cuáles son y dónde residen algunos de los relatos no-afirmativos de los años cincuenta con el fin de revisar cómo se construyeron y cuál es su estado actual. Innegablemente la cultura visual popular

Este artículo propone una revisión crítica del imaginario común de la llamada “modernidad venezolana”, proyecto nacional modernizador que tiene su auge en la cultura visual de la dictadura de los años 50. Partimos de la identificación de aspectos claves del repertorio visual circulado por el aparato ideológico del estado militar para luego explorar los rastros de un relato histórico alternativo de la misma época a partir de la película *Se llamaba SN* (Luis Correa, 1978), adaptación fílmica del libro homónimo de José Vicente Abreu. El análisis se detiene en el estado de conservación actual y las imágenes frágiles de la película dañada, entendido como un nuevo objeto aurático, pero desmemoriado.

Recibido: 17 de octubre de 2013
Aceptado: 17 de noviembre de 2013

ofrece una multiplicidad de impresiones y experiencias registradas en la época de la dictadura; no obstante, dadas la desigualdad entre los imaginarios oficiales y disidentes y tomando en cuenta la reconstrucción acrítica de la época que se ha evidenciado en los últimos años, se tomará como objeto de estudio aquellos relatos producidos desde la clandestinidad luego de la ilegalización de partidos políticos a partir del golpe de 1948 con la intención de replantear la contextualización política de los múltiples imaginarios producidos durante la dictadura.

Para establecer la existencia de imaginarios no consensuados, es menester primero delimitar el imaginario oficial de la dictadura y revisar su legado actual. Desde el golpe de estado del 24 de noviembre de 1948 hasta el ocaso de la dictadura en enero de 1958, se crearon mecanismos propagandísticos para construir un imaginario colectivo que representara la llamada “Nueva Venezuela”. Éste se basó en materializar el desarrollo en el espacio de la nación a través de la construcción literal de la modernidad y representarlo en diversos productos visuales. Siguiendo el concepto desarrollado por Louis Althusser, el aparato ideológico del estado se basó en la propagación de relatos oficiales utilizando los brazos difusores de instituciones especializadas como el Ministerio de Fomento, el Banco Obrero, las Fuerzas Armadas, la Dirección de Servicio Informativo Venezolana, la Oficina Central de Información, entre otras instituciones públicas que mantuvieron un programa de publicaciones o eventos y cuyos acervos visuales han nutrido las colecciones de los archivos históricos disponibles para estudiosos de esa

Palabras clave: dictadura, estudios visuales, aparato ideológico, Venezuela, archivo.

This article proposes a critical revision of the conventional imaginary of the so-called period of “Venezuelan modernity”, a national project of modernization that reached its peak in the visual culture of the dictatorship during the 1950s. The discussion begins with an identification of key aspects of the visual repertoire circulated through the military state’s ideological apparatus before going on to explore traces of an alternative historical account of the period through the film *Se llamaba SN* (Luis Correa, 1978), the feature film version of the homonymous book by José Vicente Abreu. The analysis focuses on the current state of conservation and the damaged film reel’s fragile images as a new auratic, yet forgotten, object.

época. Cabe indicar, además, la profundización del control sobre la circulación de información en el ámbito público. Así, al eliminar la mayoría de los partidos políticos, se cohibió la posibilidad de discursos disidentes que relataran su experiencia divergente. Igualmente, el gobierno de facto impuso fuertes controles sobre la prensa desde la misma noche del golpe, cuando abrió una oficina de censura encargada de filtrar y enmendar todo contenido a publicarse en medios privados y así ajustarlo con el discurso emitido desde el poder¹.

Las premisas que motivaron la construcción de un imaginario colectivo oficial resuenan con los términos que Beatriz González-Stephan ha usado para demarcar el intento de forjar una visión del país a través de la cultura visual en otra época militar en Venezuela, el siglo XIX:

El complejo de modalidades visuales trazaba narrativas que promovían sensibilidades consensuadas claves para construir la estabilidad del estado, configurar las bases de un mercado nacional, como también para representar y reconducir convenientemente a las masas que aumentaban con el crecimiento de las ciudades, y que iban siendo desplazadas de sus tradicionales lugares de pertenencia por el impacto de la modernización (2008: 89).

En este orden de ideas, cuando el gobierno militar reunía diferentes grupos de imágenes bajo lemas como “¡Venezuela progresa!” o apelaba reiteradamente a frases como “una Venezuela cada vez más digna, próspera y fuerte”, queda claro que su intención era acompañar el imaginario de la

Key words: Dictatorship,
Visual Studies, Ideological
Apparatus, Venezuela, File.

“Nueva Venezuela” con directrices de lectura: es decir, constreñir significados potencialmente connotativos (y de ahí menos manejables) de las imágenes y textos en circulación para así circunscribirlos al dogma oficial.

Construyendo la modernidad monumental: propaganda y patrimonio

En función de la brevedad, las estrategias que subyacen la visualidad de la dictadura militar pueden resumirse en dos ejes fundamentales: prácticas sinópticas/panópticas y prácticas escenográficas —taxonomía que no pretende ser mutuamente exclusiva sino inclusiva². Durante el periodo 1948-1958, numerosas exposiciones oficiales e institucionales tomaron lugar para promover los logros del régimen bajo una premisa fundamental: la mirada privilegiada de un gobierno que se auto-declaraba visionario y que —fiel a la perspectiva desarrollista— conduciría a Venezuela hacia los horizontes del futuro. Replicaban para consumo público una visualidad sinóptica acompañada del discurso entre tecnocrático e heroico que sustentaba una lógica aparentemente sencilla: obras igual a progreso. Junto a gráficas de estadísticas, fotografías de construcción y retratos de Pérez Jiménez, un motivo central de las grandes exposiciones oficiales eran las maquetas arquitectónicas. Éstas, además, fueron reproducidas fotográficamente en publicaciones como *Así es Caracas* (Ministerio del Fomento, 1951), *Venezuela bajo el Nuevo Ideal Nacional*, producido anualmente de 1954-56 por el Servicio Informativo Venezolano para resumir los logros de la dictadura y la *Revista del Banco Obrero*, para nombrar solamente algunas. Mientras las visiones sinópticas provistas por las maquetas se circunscribían a proyectos específicos, las exposiciones que las reunían tenían un alcance suficientemente grandilocuente para materializar en sus itinerarios las ambiciosas dimensiones de progreso al que la dictadura aspiraba. Fiel a esta lógica, la *Exposición del Banco Obrero* de 1951 constó “de veinte pabellones, con decoraciones típicas de cada entidad federal” e incluyó “un conjunto de maquetas, gráficos, planos y fotografías, representativos de la obra realizada y de la proyectada durante veinticinco años de su fundación”³. Sin embargo, lo extenso de la mirada sinóptica implica también una limitación: lo pulcro del diseño invisibilizaba las complejidades y los

desencuentros del proceso de modernización; seguía la visualidad del alto modernismo (*high modernism*) que privilegia la apariencia por encima de la funcionalidad⁴. En síntesis, la fe ciega en la correspondencia entre forma (imagen/maqueta) y fondo (realidad) que caracteriza a la dictadura, sugiere por extensión que la visualidad dogmática y sinóptica del Nuevo Ideal Nacional quizás esconda actitudes más críticas y cuestionadoras del proceso modernizador.

Como mecanismo para transmitir y estandarizar un imaginario oficial de la venezolaneidad, los diversos desfiles oficiales que conjugaban símbolos patrios, militaristas y modernizadores y tomaron el espacio público como escenario, plantearon una “reciprocidad escópica”, como lo llamaría Tony Bennett (1995), donde la mirada del público validaría el espectáculo de la dictadura mientras que también incorporaría los referentes visuales que le eran presentados⁵. La Semana de la Patria, por ejemplo, creado por decreto en 1952, pretendía unir a diversos sectores bajo un concepto unificado de venezolaneidad para ‘sembrar en cada uno de los venezolanos el patrimonio espiritual y democrático de los libertadores’ a través de desfiles masivos, demostraciones de gimnasia y simulacros de bombardeo aéreo, entre otros eventos, que culminaban el día de la independencia⁶. De igual forma, en los carnavales del año 1954 pasaron por las calles de la ciudad capital carrozas patrocinadas por el gobierno que exhibían maquetas de obras públicas, como el Hotel Humboldt y los superbloques, junto a símbolos patrios como la orquídea, u otros más cotidianos como la divisa local. A través de estos espectáculos y la oficialización de la cultura desde el folclor (con El Retablo de las Maravillas, por ejemplo), la religión (bajo la figura de la Virgen de Coromoto declarada patrona en 1950) y la modernización (desde los evidentes cambios en el espacio nacional), la dictadura le confirió notoriedad a ciertos referentes visuales de una venezolaneidad que se presentó tradicional y moderna a la vez. Igualmente, convocar al sujeto político como espectador de estas celebraciones colectivas significó una ritualización de la experiencia de mirar el imaginario difundido y consagrado por los eventos que marcaron el calendario festivo nacional⁷. El registro fotográfico de eventos de esta índole y su reproducción posterior constituye una inscripción adicional que normatizaba el imaginario con el cual la dictadura buscaba legitimarse⁸. El impulso documental de la época engendró archivos abundantes y sumamente organizados —como las numerosas cajas de

la Oficina Central de Información resguardadas por el Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional de Venezuela— que presentan un eslabón entre pasado y presente donde se da la posibilidad de resucitar (o cuestionar) el imaginario de la llamada “modernidad”.

En relación a la construcción de la memoria, Jacques Le Goff aclara un punto esencial cuando urge una postura crítica frente a los residuos documentales o espaciales del pasado, señalando que éstos están pre-inscritos en una particular manera de presentar la historia. Sobre los documentos disponibles para escribir la historia, comenta que “lo que sobrevive no es el complejo de lo que ha existido en el pasado, sino una elección realizada ya por las fuerzas que operan en el desenvolverse temporal del mundo y de la humanidad” (1991: 227). En este mismo sentido, cabe mirar críticamente las operaciones para construir historia y patrimonio que inciden sobre el legado espacial y visual de los años cincuenta en Venezuela para develar la simbiosis de documento y poder, tomando el primero, con Le Goff, “como un monumento del que es preciso encontrar, mediante una crítica interna, las condiciones de producción histórica y de allí, su inconsciente intencionalidad” (238).

Se asevera que el documento ya es monumento en tanto constituye una producción que encierra una ideológica pero si se aplica esta tesis al imaginario oficial de los cincuenta a la luz del análisis desarrollado arriba, es evidente que la propaganda de la dictadura no comprende una intencionalidad *inconsciente*, como lo plantea Le Goff, sino una intencionalidad *estratégica y evidente*. Es decir, las astucias oficiales analizadas arriba demuestran la indudable intención de producir un imaginario homogéneo de la “nueva venezolaneidad”. Además, el hecho de que la dictadura encargó la producción de un acervo documental tan extenso demuestra que imperaba una conciencia historiográfica donde se proyectaba la permanencia de ese imaginario dentro de la memoria colectiva como un hecho consensuado: ¿Quién —en el futuro— cuestionaría que hubiese tanta modernidad, tanto progreso y tanto bienestar al enfrentarse a “pruebas” tan elocuentes como las imágenes contenidas en los archivos oficiales que resguardan lo producido durante la dictadura?

Además, se puede ir más lejos. El imaginario que la dictadura pretendía oficializar compone una doble monumentalidad. Por un lado, figura la pretensión a crear una monumentalidad literal encarnada en el reordenamiento del espacio urbano y territorial, a través de proyectos como los superbloques mo-

dernistas de Carlos Raúl Villanueva o los monolitos nacionalistas del Paseo de Los Próceres. Por otro, es notoria la producción consciente de documentos-monumentos visuales que sacan provecho de tecnologías de reproducción mecánica y difusión masiva desde la fotografía, el cine documental oficial y las publicaciones impresas que circularon en la época y que permanecen como testigos para la posteridad. Se deduce entonces que estos dos tipos de “monumentos” servirían —siguiendo el rastreo etimológico que emplea Le Goff— para hacer recordar, avisar, iluminar, e instruir a sus espectadores del progreso tangible mediante la experiencia vicaria de ello vía sus versiones en miniatura, bien sea la imagen fotográfica o la maqueta arquitectónica⁹. En síntesis, los monumentos-documentos oficiales se pretendían simultáneamente monumentos objetivos de un progreso incuestionable (siguiendo la lógica cuantitativa de “hechos y no palabras”) y catalizadores subjetivos que desde el imaginario inspirarían sentimientos de orgullo nacional y patriotismo. Ahora que ha quedado en evidencia la construcción de un imaginario oficial, surge otra pregunta clave: ¿Cuál es el perfil actual del imaginario oficial de modernidad y progreso creado por la dictadura cuyo legado permanece en los archivos históricos del país?

Durante los últimos quince años se han realizado exhumaciones del imaginario de los años cincuenta para reconstruirlo como el patrimonio — en gran medida acrítico— de una era dorada denominada “la modernidad venezolana”, compuesta por una “primera modernidad” de la reurbanización de El Silencio (1941-1949) de Carlos Raúl Villanueva, y seguida por la “plena modernidad” del auge constructor de mediados de los cincuenta¹⁰. En esta misma línea, existen discursos patrimoniales que aíslan la modernidad (como *espíritu* de innovación) y el modernismo (como *estética* heroica de la época) de su complejo contexto político¹¹. Sin embargo, si se disuelve el potencial crítico del concepto de patrimonio, lo moderno no es más que un concepto polivalente que se puede adaptar al sitio de su enunciación discursiva, llenándose o vaciándose de rasgos políticos a conveniencia.

La revisión de dos casos bastará para comprobar este aislamiento de la “modernidad” de su contexto político¹². Primero, existe una tendencia esteticista en la revisión del imaginario de los cincuenta que propone una celebración plana de la arquitectura moderna y sus pretensiones tecno-pastorales —para usar el término de Marshall Berman— mientras que consagra el arte

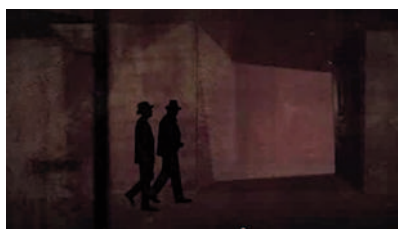
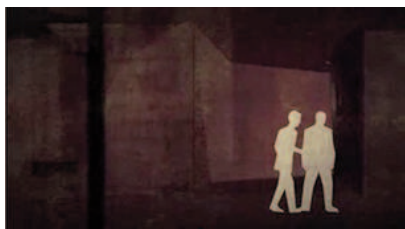
abstracto-geométrico por haber incorporado estéticas “universales” dentro de casos de estudio locales como la integración de las artes promovido por Villanueva, asociando tales regímenes estéticos y espaciales con el progreso *per se*¹³. Esta tendencia lo ejemplifica la exposición y publicación *1950: El espíritu moderno* (1998)¹⁴. El planteamiento curatorial del arquitecto William Niño Araque buscó recrear “la modernidad visual” a través de fragmentos aislados que fueron re-escenificados en sala: maquetas arquitectónicas, fotografías de edificios, muebles, afiches de películas de la época, un carro y dos maniqués vestidos *à la mode*. El texto, por su lado, acuña la periodización de una primera y una plena modernidad, elogiando la “nueva escala” de proyectos emblemáticos como el Centro Simón Bolívar¹⁵. La ausencia de registros contemporáneos de los proyectos urbanos de los años cincuenta sugiere que la “modernidad visual” evocada no pasa de ser una exhumación acrítica del imaginario monumental comentado arriba. En síntesis, al buscar consagrar un “espíritu” generalizado de la época, se soslaya la revisión crítica del contexto político reemplazándolo con una nostalgia acrítica que neutraliza el pasado al apelar a conceptos intangibles afines a la “mística” que proponía el Nuevo Ideal Nacional como soporte para el imaginario normativo¹⁶. De este modo, la exposición re-escenificó y restauró la función original de las maquetas y las imágenes para forjar el valor consensuado de la “modernidad”. Sin embargo, al representar la modernidad como una serie de artefactos estéticos y arquitectónicos el agenciamiento del cuerpo real social dentro de esos proyectos se sacrificó al protagonismo de una ciudad idealizada suspendida en una visión prospectiva ya convertida en nostalgia¹⁷.

¿Cómo dejar rastro? A la busca de imaginarios no-consensuados

El campo de los estudios visuales y su objeto de análisis, la cultura visual, han fomentado el auge de revisiones críticas de cómo —a partir de diferentes iteraciones visuales— se construyen discursos identitarios, territoriales, políticos y hegemónicos, explorando los papeles de lo visual en los discursos historiográficos y en la memoria colectiva. Es este enfoque que se usará para auscultar la existencia de otro(s) imaginario(s) que se crearon a la sombra del imponente aparato ideológico del estado en la Venezuela de los años cin-

cuenta. Un indicio inicial de la conflictiva (in)visibilidad de imaginarios no-consensuados de los años cincuenta se encuentra en el reciente documental *Tiempos de dictadura. Tiempos de Marcos Pérez Jiménez* (2012) del cineasta venezolano Carlos Oteyza, que constituye un intento por recuperar relatos de la dictadura testimoniados por diversas figuras, unas vinculadas con la resistencia política como Simón Alberto Consalvi y Pompeyo Márquez, otras con el aparato oficial de la cultura, como la bailarina de El Retablo de Maravillas, Yolando Morena, además de los relatos de personas corrientes que inmigraron al país durante los años cincuenta. La película está compuesta por entrevistas grabadas en estudio, pero también por abundante material audiovisual de archivo, restaurado y —lo que es poco común para la época— con varias escenas a color. Éste presenta al espectador el archiconocido imaginario oficial (inauguraciones de edificios, carnavales, desfiles, etc.) que aprovecha la disponibilidad de material institucional del estado y se apoya en el abundante acervo audiovisual de Bolívar Films, empresa privada que trabajó ampliamente por encargo para el régimen.

No obstante, la abundancia de imágenes oficiales de los cincuenta tiene dos efectos. Primero, subraya —en su pulcritud e impresionante nivel de preservación— la hegemonía del imaginario oficial y, segundo, hace notable la ausencia de registros visuales que ilustraran los testimonios no-consensuados de los antiguos disidentes entrevistados en el documental. Estos testimonios del asesinato del dirigente político Leonardo Ruiz Pineda y la tortura institucionalizada de la Seguridad Nacional (policía política del régimen), entre otros, carecen de correlato visual documental por una voz en *off* narra secuencias animadas cuya oposición maniquea de luz y sombra apela más a una estética de *film noir* que a una recreación realista. Las figuras 1 y 2 evidencian los dos polos tonales utilizados: los dirigentes clandestinos son personas anónimas de un color claro, mientras que los policías de la Seguridad Nacional son figuras negras. Sin acceso a registros fotográficos o fílmicos documentales, se apela a códigos visuales maniqueos pero esta resolución maniquea socava el potencial enunciator de una imagen compleja y divergente. En síntesis, la parquedad de las secuencias animadas agudiza la falta de recursos visuales no-consensuados y deja al espectador con un conjunto de correlatos visuales cuya simplificación estética produce distanciamiento entre la complejidad de los testimonios de espacios reales y tangibles y su representación en el presente.



Figuras 1 y 2. *Stills* de animación del documental
Tiempos de dictadura (Dir. Carlos Oteyza, 2012)

La escasez de registros visuales y demás materiales de archivo que dieran cuenta de la resistencia contra la dictadura es sintomático de la la censura ejercida sobre la información que circulaba en el ámbito público bajo el régimen militar. Como apunta Eleazar Díaz Rangel, el golpe del 1948 inauguró:

una etapa de rígida censura de prensa que afectaba todo el periodismo informativo, y al periodismo de opinión en cuanto pudiese resultar lesivo a la política de gobierno o a los gobernantes. (...) [La dictadura] comenzó por clausurar periódicos, perseguir, encarcelar o exilar periodistas, suspender diarios por períodos cortos, y obligarlos a someter los originales a la revisión de una comisión o funcionarios encargados de censurarlos (1974: 23)¹⁸.

En respuesta a los fuertes controles, los documentos clandestinos se enfrentaron a una existencia inestable y su producción y circulación dependían de cortinas de humo que escondían su verdadero contenido. Tal es el caso del notorio *Libro negro de la dictadura*, producido por el Comité Ejecutivo Nacional del Partido Acción Democrática en 1952 mediante la compilación de una sola copia que incluía textos que delimitaban la postura del partido; listas de nombres de presos y torturados; y descripciones en prosa de diferentes hechos acontecidos en el marco del fraude electoral del 1952, incluidos la represión, la corrupción y el cierre de la Universidad Central, entre otros. En su correspondencia para armar el libro, los compiladores José Agustín Catalá, Simón Alberto Consalvi, Ramón J. Velásquez, y Leonardo Ruiz Pineda ocul-

taron su identidad bajo los respectivos pseudónimos Augusto, Mauricio, Ramos, y Alfredo, adoptando como clave el apelativo “el poemario” para referirse al libro, como lo indica la reproducción de una carta del 1952 en la reimpresión facsimilar realizado por Ediciones Centauro en 1974.

José Vicente Abreu, en su prólogo de la edición de 1974, establece un *leitmotif* esclarecedor para pensar el imaginario de la clandestinidad: la oscuridad. Ésta sirve conceptualmente para sugerir el peligro, la ausencia y el ocultamiento de una resistencia visible y, a su vez, las dificultades de producir y asegurar el resguardo de materiales que plantearan un imaginario disidente. En una imagen textual de corte poético, Abreu explica cómo el libro “debía moverse silenciosamente *entre las sombras, sin dejar rastro*, quizás con el corazón palpitante que le comunicaban los humanos” (1974: VI)¹⁹. Además de otorgarle una corporalidad metafórica a los documentos y las memorias de una persecución política que incidió —justamente— sobre el cuerpo, Abreu prefigura la memoria de estos acontecimientos como penumbra. Esta penumbra literal y metafórica envolvía a los documentos clandestinos ya que a pesar de su función como registro para una futura escritura de la historia, no podían *fijarse o situarse* espacialmente, sino que transitaban bajo la sombra de la identidad simulada de “el poemario”.

Por contraste, el objetivo del archivo en tanto una cultura de almacenaje es precisamente el de *dejar rastro*: guarda para la posteridad aquellos documentos que servirán para la escritura de la historia y la construcción de la memoria colectiva. Como apunta Wolfgang Bongers, con la historiografía moderna el archivo deja de ser un territorio circunscrito por el poder, al resguardar “los materiales administrativos y políticos” y pasa a ser un acervo de documentos que “son transformados en fuentes para contar historias” (2010: 68). En este sentido, no es casual que Abreu subraye la relación entre los documentos del *Libro negro* y su función como archivo alternativo que almacena un relato no-consagradorio de la época, sobre todo porque la función política de los archivos de la dictadura era delimitar la construcción de un imaginario oficial de progreso y también organizar fichas de enemigos políticos vigilados por el aparato represivo del estado. Para contextualizar este punto basta señalar que el archivo de la Seguridad Nacional contenía más de 136,000 expedientes que recopilaban información sobre las distintas personas que consideraban como amenazas al régimen (Catalá, 1997: 35). En este sentido,

el *Libro negro* (como muchas otras compilaciones del mismo material producidas principalmente por Catalá) se entiende como un archivo alterno que diverge de los relatos oficiales. Asimismo, en plena dictadura abrió una posibilidad —aunque riesgosa e inestable— para la inscripción de la violencia, de los espacios donde dio lugar, los discursos políticos no-consensuados con el régimen y el cuerpo del preso, en la historia de la llamada modernidad.

Como ya se comentó, Abreu le otorga una corporalidad metafórica (y por extensión una subjetividad política) al *Libro negro* compara la publicación con un “personaje que se salía de las manos de sus autores y editores”. Luego, profundiza en esta metáfora al evocar una la varias detenciones de José Agustín Catalá en la Seguridad Nacional cuando chocan dos escrituras corporales: la de la disidencia y la de la coerción estatal. Apunta Abreu: “Al decir de los torturadores, le iban a imprimir con sangre en su propio cuerpo, las denuncias del LIBRO NEGRO” (1974: XI & XIV). Al revelarse este conflicto del cuerpo como registro testimonial en la versión reeditada del *Libro negro* en 1974 los disidentes vuelven a socavar los términos de la amenaza original enunciada desde el poder para que la sangre devenga tinta, la tortura se relate desde el archivo alterno y el cuerpo-libro se proponga como un solo *locus* para inscribir testimoniar relatos disidentes. En efecto, en los símiles y las descripciones poéticas de Abreu, el libro y el cuerpo se convierten en índices y rastros directos que remiten a lo vivido: la tortura se relata en los cicatrices corporales convertidos en relato textual. De este modo, el *Libro negro* logró anular la invisibilidad sin rastro de la clandestinidad al volver sus vivencias información reproducible y transmisible que podría “participar en procesos de traslado, traducción y transmisión de datos, imágenes, textos, entre sujetos y culturas” (Bongers, 2010: 68).

No obstante, esta misma insistencia en la equivalencia del cuerpo-libro-índice y de la consubstancialidad entre realidad y relato terminan por dejar entrever el conflicto medular de la discrepancia que señala Giorgio Agamben (2002) en relación al testimonio como enunciación de una realidad indecible. Aunque el caso de Auschwitz es innegablemente de una escala y un nivel insuperables de horror, la incidencia de una biopolítica represiva sobre el cuerpo disidente que registra el *Libro negro* evoca la brecha que Agamben identifica entre cuerpo/espacio y la posibilidad de traducir —mediante el testimonio— el horror en representación. Mientras Agamben apunta a que lo testimoniado

llega a límites tan inconcebibles que se convierte en *lacuna* (algo indecible) y ausencia, se busca suturar esta dislocación testimonial en el *Libro negro* mediante la coexistencia de dos códigos diferentes: el lenguaje lírico y metafórico de los testimonios de Abreu y las listas objetivas y concisas que relatan las torturas en clave forense. En este sentido, la elisión de texto y cuerpo que propone Abreu al solapar nociones de documento, rastro e índice, se entiende como una estrategia para superar una posible brecha comunicativa. Así, cuando adopta una retórica en clave heroica, Abreu se empeña en superar la problemática ausencia del cuerpo de la página escrita que Michel De Certeau identifica como otra *lacuna* inherente al discurso historiográfico:

The violence of the body reaches the written page only through absence, through the intermediary of the documents the historian has been able to see on the sands from which a presence has since been washed away, and through a murmur that lets us hear –but from afar– the unknown immensity that seduces and menaces our knowledge (1988: 3).

En efecto, esta estrategia cobra fuerza cuando se establece una comparación intertextual del lenguaje poético de Abreu con la descripción objetiva de las torturas que sufrió en el libro *Los crímenes impunes de la dictadura*: “Estudiante, planeado, mantenido de pie durante varios días con sus noches; sin proporcionársele alimentos ni agua; golpeado en el rostro y todo el cuerpo. Está en la Cárcel Modelo de esta ciudad” (1972: 89). De esta mezcla de registros se forja un testimonio de la tortura que oscila entre lo heroico y lo forense, y cuyos registros mutantes fluctúan entre la conmemoración triunfante y el lenguaje parco de los ficheros de un archivo²⁰.

A pesar de su insistencia de “nunca más”, es el mismo Abreu quien identifica los retos de establecer un imaginario alternativo de un período cuyas fisuras políticas tienden a colapsarse frente a la re-construcción consagratória de la “modernidad”²¹. En clave auto-reflexivo Abreu interroga la trascendencia de su propio testimonio al dudar de la capacidad del lenguaje para describir hechos tan violentos y dramáticos sin convertirse en ‘una débil reseña’:

Pero todo lo anterior contado así, resulta *una fría y escueta crónica que deja al margen lo trágico, lo dramático de unos acontecimientos siempre manchados*

de sangre, de dolor, de miseria, de angustia, de miedo (...) Decir tortura y dolor, hablar en una crónica de quedarse solo y desnudo ante el torturador, después de tantos años de padecimientos consecuenciales, apenas es una débil reseña que pierde la fuerza de lo trágico, el vigor de unas heridas que ya son secas cicatrices (1974: XVI)²².

Además, parece contradecir su propio elisión del cuerpo-texto al dudar del vigor testimonial de estas ‘secas cicatrices’. Es más, este titubeo encuentra un eco en lo señalado por Catalá en *Pérez Jiménez: El dictador que en 40 años olvidó sus crímenes* (1997), cuando identifica la desmemoria como el contexto de recepción que complejiza, justamente, el vigor de sus recuerdos señalando que las “nuevas generaciones de venezolanos desconocen la historia de terror y oprobio que caracterizó al régimen de Marcos Pérez Jiménez, Laureano Vallenilla y Pedro Estrada” (67). Es decir, ambos autores —actores fundamentales en la recopilación y la perpetuación de la memoria de la clandestinidad— al mostrarse preocupados por la debilidad del imaginario no-oficial de la dictadura revelan que éste —para citar el título de un capítulo del libro arriba mencionado de Catalá— es un ‘cementerio sin cruces’: un espacio físico sin *landmark* (identificación); un monumento paradójicamente invisible que equivale a un imaginario desmemoriado. El tener un ‘cementerio sin cruces’ niega la posibilidad de espacializar la memoria, que Bongers destaca como una práctica común del impulso al “nunca más”:

El objetivo de la escritura (...) es el recuerdo de su función de prevenir similares experiencias en el futuro: el “nunca más”, enunciado que se encuentra en la base de los monumentos, sitios y museos que recuerdan la represión y la violencia a los derechos humanos ocurridos durante los totalitarismos y dictaduras del siglo XX en numerosas regiones del mundo (2010: 69).

En este sentido, Abreu y Catalá comparten la misma inquietud acerca de cómo gestionar un archivo de relatos no-consensuados y cómo hacerlos resonar en un público (no)interesado: cómo —a través de documentos-monumentos divergentes— hacer recordar. Asimismo se deduce que un imaginario y una memoria disidentes y no-consensuales no sólo dependen de la existencia

de un archivo alterno que combine la ‘cultura de almacenaje’ con los consecuentes ‘medios de transmisión’ de su contenido, sino que requieren de una retórica conmovedora y unos espacios físicos conmemorativos que funcionen como *lieux de mémoire*: lugares contra la desmemoria (Bongers, 2010: 67).

Guasina: ¿lieu de mémoire?

En este mismo orden de ideas, vale explorar un lugar específico relacionado con los relatos no-consensuados para contextualizar el papel del espacio físico o al menos el registro visual del mismo como estímulo memorioso. Por su lejanía del epicentro metropolitano del imaginario de progreso promovido por el régimen militar, el penal de Guasina –centro de reclusión de presos políticos desde noviembre de 1951 hasta 1952– ejemplifica la invisibilización de la resistencia durante la dictadura. Identificado en la literatura de testimonio como un campo de concentración y de trabajo forzado y ‘uno de los lugares de la tierra más hostiles a la vida humana’, la isla de Guasina se encuentra a unos 800 kilómetros de distancia de Caracas en la zona calurosa y húmeda del Delta del Orinoco en la selva venezolana, por lo que es susceptible a las inundaciones que según el *Libro negro* la convertían en ‘un inmenso criadero de larvas’ que provocaba múltiples enfermedades (1974: 179). Como penal, Guasina se abrió por primera vez en 1939 durante la presidencia del General López Contreras como centro de reclusión para prisioneros nazi y fascistas. Aunque luego fue clausurado, se reactivó de 1948 al 1949 como ‘penal de internamiento para los inmigrantes que llegaban indocumentados’ a Venezuela (178-179). Los cuatro barcos que llevaron a presos a Guasina del 1951 al 1952 sumaron una comunidad de varios centenares de *guasineros* que tenían prohibido el contacto o las visitas de sus familias. De igual modo, las visitas habrían sido prácticamente imposibles dado el aislamiento de la isla y la falta de vías de comunicación que la conectara con los centros poblados²³.



Figura 3. Fotografía de José Vicente Abreu, Micaela Vázquez y Pedro Manuel Vázquez tomada después de la caída de la dictadura. S/F Colección: Beatriz Catalá. Fotografía: Lisa Blackmore.

El espacio conmemorativo (monumento, sitio, museo) y/o su reproducción mediante la imagen fotográfica o fílmica fueron identificados arriba como dos medios claves para la difusión del imaginario oficial del régimen militar, pero ¿cuáles son los registros o lugares que reflejan el imaginario de la experiencia de reclusión en Guasina? ¿Qué tipo de documento o monumento podría construir un imaginario compartido de experiencias silenciadas e invisibilizadas durante la dictadura?²⁴ Mientras que los monumentos modernos y la ciudad como soporte para la modernización espacializaron una ideología desarrollista, la remota ubicación de la isla de Guasina estuvo fuera de esta escenografía: era invisible para la visualidad espectacular que coreografiaba el estado militar. En este contexto es lógico que ya que no se podía acceder físicamente al espacio, la memoria de Guasina dependería del acceso vicario y virtual posibilitado por recreaciones verbales o visuales. Como había sucedido previamente con las Colonias Móviles de El Dorado (cerradas por la dictadura bajo presión nacional e internacional), la presencia de Guasina en el imaginario colectivo durante la dictadura tenía una existencia precaria: a pesar de las condiciones infrahumanas que ahí se padecían, la prensa amordazada de la época no registra declaraciones públicas e incluso el *Libro negro* sólo reproduce tres protestas públicas que circularon por escrito²⁵.

Con esto se constata la poca visibilidad del penal durante la época. No obstante, los libros testimoniales posteriores sí contienen ciertos datos esclarecedores sobre Guasina. Aparte de las descripciones de la ubicación, el clima y la topografía de la isla, en el *Libro negro* y en otras publicaciones que editó José Agustín Catalá, se publicaron listas de los presos recluidos en el penal. A falta de un espacio físico, el espacio textual se llena de columnas de nombres donde en ningún orden particular (ni alfabético, ni cronológico) se enumera a quienes fueron confinados en Guasina. Aunque a primera vista las columnas de nombres recuerden la estética de una lista derivada de ficheros (y a pesar de la intención archivística de estas publicaciones) su relación con el archivo no es tan directa. Al contrario, la ausencia de una lógica ordenadora en las listas sugiere que la taxonomía ha sido reemplazada por normas espaciales y visuales: la creación de columnas de nombres crea una espacialización donde la diagramación recuerda visualmente a un monumento de columnas gemelas. En este sentido la “imagen” textual recuerda la arquitectura militarista de los monolitos instalados en el Paseo de Los Próceres durante la dictadura, que sirvieron de escenario para desfiles militares, carreras de *grand prix* y carnavales festivos. Entendidas como alegorías arquitectónicas, las columnas apelan a una visualidad que responde más a la tradición estética de la ‘apología nacionalista’ y el ‘Nacionalismo oficial’ de Los Próceres donde la dictadura se legitimaba que a los códigos normativos que permiten organizar el contenido de un archivo²⁶. Si se toma en cuenta que los monolitos consagran a la gesta militar y a la dictadura y contribuyen al discurso del nacionalismo —entendido comúnmente como la ‘teoría de legitimidad política’—, al asumir la misma “arquitectura” textual las columnas de presos parecen cuestionar dicha legitimidad al construir sus columnas con los nombres de disidentes políticos²⁷.

Se llamaba SN: *¿cine de memoria?*

Siguiendo esta búsqueda de un imaginario más literalmente visual de Guasina, pocos años después de la segunda edición del *Libro negro*, en 1978 el cineasta, poeta y activista político Luis Correa (1937-2010) realizó la adaptación cinematográfica de *Se llamaba SN* novela de testimonio de José Vicente Abreu publicada por primera vez en 1964. La película homónima sigue la

trama literaria que muestra la represión de miembros de la disidencia clandestina en Caracas por parte de los esbirros de la Seguridad Nacional; la tortura y la violencia contra los presos; el traslado de algunos de ellos por barco a Guasina; sus vivencias en la isla y su eventual traslado al pueblo vecino de Sacupana, luego de la inundación del penal. A pesar de la intención de rodar la película en Guasina para recrear el lugar apelando al documentalismo, la película de Correa —tanto en durante su producción como en su estado actual— se debilita por dos razones principales que se explorarán a continuación. Por un lado, se frustró el intento de grabar una imagen que se pretendía documento-índice de la Guasina auténtica. Y, por otro lado, el lugar fijo donde se resguarda la película (en este caso el Archivo Fílmico) carece de copias intactas ni digitalizadas por lo que ya se imposibilita su difusión la confina a ser un objeto que padece una progresiva descomposición²⁸.

Aparte de actuar en *Se llamaba SN*, Alfredo Correa, hermano de Luis Correa, también se encargó de la fotografía fija de la película²⁹. Ésta representaba la posibilidad más inmediata de una imagen-índice de un espacio que ha quedado excluido de los remanentes espaciales o visuales que remiten a los años cincuenta. Aunque la imagen fotográfica nunca es un registro objetivo, el formato analógico de la película de 35 mm (usada por Correa durante el proyecto) sí ofrecía una posibilidad contundente de fotos o fotogramas documentales o semi-documentales que asentarían un repertorio visual de Guasina. La relación física que la fotografía directa implica entre la mirada (construcción cultural), la óptica (dispositivo tecnológico), luz y película (reacción química) y el objeto (referente real), produce su carácter particular, para decirlo con Roland Barthes, como certificado de autenticidad: una prueba de algo que ha tenido una presencia física indiscutible, que se extrae del flujo del tiempo como temporalidad única (instante) que se convierte en objeto y luego permanece fuera de los bordes de la imagen. Simultáneamente, más allá de la “autenticidad” barthesiana la decisión de rodar a Guasina *in situ* (cuando se ha podido realizarlo en una locación menos remota y más cómoda) refleja el abordaje de la fotografía como un impulso a hacer memoria, crear un monumento visual (en el sentido que Le Goff le da al monumento) utilizando el lugar para realizar un *landmarking* fotográfico que hace a unos ver y permite a otros recordar. En este sentido, los registros fotográficos de Guasina representarían un aporte doble y auto-reflexivo a la memoria. Serviría como imá-

genes analógico-químicas que tendrían una relación irrefutable con el lugar físico, mientras que como registro de un proyecto cinematográfico con un trasfondo semi-documental constituiría un intento deliberado por hacer “cine de memoria”.

Sin embargo, a pesar de estos argumentos (y a diferencia de la abundancia de imágenes-monumentos de los años cincuenta) las fotografías de Guasina ni siquiera existen. El archivo de fotografía fija que Alfredo Correa dejó a su hermano se perdió en años posteriores al estreno del filme e incluía capturas valiosas. Durante una pre-gira de producción que el director, Alfredo Correa, José Vicente Abreu y Freddy Aguirre (asistente de dirección) realizaron a Guasina, Correa tomó fotos que registraban el lugar y las estructuras rectangulares que habían sido base de las barracas: unas estructuras de bloques de cemento con techo en forma de arco de zinc donde dormían los presos. Además, las fotos no se limitaban al pragmatismo de la pre-producción ya que Correa recuerda especialmente una imagen afectiva, para usar el término de Deleuze, que mostraba a Abreu en Guasina, llorando y visiblemente afectado por la experiencia de volver al sitio y evocar —catalizado por el espacio mismo— la experiencia de su reclusión. Para Correa estar en las barracas de Guasina era “como estar preso en un barril de petróleo”. Con este símil revelador se yuxtapone, por un lado, la promesa de la riqueza petrolera que financió la construcción literal de la modernidad con la persecución política de disidentes del régimen. Además prefigura la problemática antes mencionada que envuelve al imaginario de Guasina: la oscuridad que encierra el penal y la ausencia de imaginario que anclara el lugar en la memoria colectiva.

Y es que este archivo de fotografías ya extraviado de la pre-gira fueron las únicas tomas que Correa pudo hacer de Guasina porque cuando el equipo de unas trescientas personas llegó a la isla a filmar, los actores y los técnicos pararon las actividades con una huelga, negándose a trabajar en semejantes condiciones de calor, humedad y mosquitos sedientos. De este modo, surgió una renovada clausura del imaginario de Guasina donde las propias condiciones del sitio clausuraron la posibilidad de la imagen-índice cinematográfica que Luis Correa se propuso inicialmente y el guión testimonial de la novela de Abreu tuvo que filmarse no en el lugar específico, sino en locaciones análogas.



Figuras 4 y 5. Capturas de pantalla de grabación en video de alta resolución desde la moviola de *Se llamaba SN*, realizada por la autora el 22 de enero de 2013.

Por consiguiente la sección de la película escenificada en el Delta Amacuro se filmó en el estado Miranda, muy alejado del Delta, donde el equipo encontró un lugar de vegetación y aspecto parecidos a la isla de Guasina. La escenificación de la película se basa en la reconstrucción de un lugar olvidado en otro sitio con el fin de otorgarle un correlato visual en el imaginario colectivo mediado por la difusión potencialmente masiva del cine. Aunque en este caso el medio cinematográfico no corresponde al dispositivo patrimonial de *landmarking* (identificar un espacio real para otorgarle un sentido consensuado), la película sí invocó este acto memorioso al construir una *versión análoga* de Guasina mediante la imagen fílmica. Es más, haciendo eco de las limitaciones que Michel de Certeau analiza en los documentos como fuentes para la historiografía, la teórica del patrimonio, Barbara Krischenblatt-Gimblett, aclara el *landmarking* lugares parte de lacunas, ausencias y tiempos ya pasados: “The production of *hereness*, in the absense of actualities, depends increasingly on virtualities”; así identifica la exposición y el museo como mecanismos para crear “efectos halucinógenos” de *hereness* para crear la sensación de estar en el lugar real y no un sitio análogo (1995: 376). Este contexto revela la ambigüedad de los referentes visuales de *Se llamaba SN*: por un lado, responde a una voluntad de crear *hereness* al rescatar a Guasina como refe-

rente visual para la memoria colectiva para así mediar la distancia entre lugar real y recuerdo actual; pero por otro constatan la imposibilidad de filmar en el sitio preciso, lo que sugiere una crisis de memoria. Al desplazarse del registro *analógico* del penal a la creación de una Guasina *análoga*, la película constituye un rastro ambiguo que anuncia la inestabilidad del imaginario remanente de la disidencia de los años cincuenta.

Pero, la clausura del registro fotográfico de la auténtica Guasina no es el único limitante que enfrenta la película de Correa en tanto “cine de memoria”. Es innegable que la persistencia de sensibilidades consensuadas en la memoria colectiva depende de la existencia de medios visuales, textuales, y sonoros, pero también demanda el mantenimiento de los mismos. Asimismo la posibilidad de que se reproduzcan y se difundan dichos medios constituye la primera garantía de que los discursos que éstos encierran puedan tener la segunda vida que adquieren como producción patrimonial de un imaginario en la memoria colectiva. En este contexto, es sugerente el hecho de que no existen copias de la película en un estado que soportara una proyección pública. Ni Alfredo Correa, ni los familiares de Luis Correa o de José Vicente Abreu poseen una copia de la cinta y de las dos principales instituciones estatales que preservan la memoria cinematográfica del país, la Cinemateca Nacional y el Archivo Fílmico, la primera no tiene copia alguna de la película y la última tiene dos copias en múltiples tortas de negativos 35mm: una incompleta y otra —compuesta por cinco latas de negativos— en un estado avanzado de descomposición que hace imposible su proyección³⁰.

Varios aspectos de esta descomposición son dignos de relatar. En primer lugar, debido a las precarias condiciones de preservación, los negativos, originalmente a color, han perdido su complejidad cromática casi su totalidad y ahora registran una fuerte presencia del color magenta. La banda sonora también presenta una pérdida parcial de audio a lo largo de la película y una pérdida total durante los últimos diez minutos del filme, por lo que el final de la trama queda silenciada. Asimismo, el hecho de que la moviola/mesa de edición sea el único dispositivo actualmente disponible para ver la película acarrea una proyección casi nula en cuanto difusión pública ya que la moviola está diseñada para un operador y no para un espectador. En este sentido el daño sufrido por el material y el proceso de montar manualmente los cinco rollos de negativos imponen una proyección disgregada que atenta contra los

elementos claves que Friedrich Kittler identifica como las “ilusiones del cine” (1999: 120-122). Primero, presenciar la película desde el archivo (un lugar activo, poblado de trabajadores que se mueven por el espacio) anula la ‘oscuridad primordial’ del cine, esa condición de aislamiento del mundo que busca cautivar y sumergir al espectador en la realidad imaginaria del filme (*Ibid*). Y segundo, el efecto estroboscópico que se hace imperceptible gracias a la alternancia estandarizada del bombillo de la proyectora se vuelve notoria en la pantalla de la moviola que registra una luz que titila constantemente e impide la inmersión del espectador.



Figura 6. Tarjeta de control de *Se llamaba* SN del Archivo Fílmico, Biblioteca Nacional de Venezuela. Fotografía: Lisa Blackmore.

En estas condiciones de descomposición sonora y visual y ante la imposibilidad de su difusión, el testimonio de *Se llamaba* SN como documento-monumento de la disidencia queda prácticamente invisibilizado y reducido al silencio, una desmemoria que sólo puede contrarrestarse mediante el recuerdo de quienes habrán visto la película alguna vez. En consecuencia, dado que el contacto virtual de Guasina (a través del sitio análogo filmado) ha quedado prácticamente clausurado por el estado de descomposición de las cintas, acontece un relevo en el intento de construir un patrimonio común a partir de este imaginario no-consensuado. En este relevo las latas que contienen las cintas devienen el sitio clausurado de la memoria y se erigen como un nuevo monumento elocuente. Es decir: a falta de imagen proyectada, estos contenedores

herméticos de una película imposible de proyectar monumentalizan la entropía del archivo y la desmemoria del presente con respecto a los abusos del Pérezjimenismo. Empero, la inestabilidad de este fragmento del imaginario se agudiza aún más ya que el monumento para constituirse como tal requiere de la mirada del espectador o de la presencia de quien interactúe y anime el espacio conmemorativo que delimita y las latas que contienen *Se llamaba SN* están relegados a los rincones poco visitados del Archivo Fílmico.

En estos términos, el imaginario de Guasina que se construye a partir de la película de Correa sufre una transformación contundente: en su estado actual representa una negación de la imagen y una nueva invisibilización de un relato no-consensuado de la modernidad. De este modo las latas de las cintas resuenan con una de las imágenes más emblemáticas de Guasina: las barracas, bajo cuyos techos de zinc se reunían los presos en la penumbra de su destierro. Mientras la experiencia de estar preso en Guasina fue, según la analogía visual de Alfredo Correa, como “estar preso en un barril de petróleo”, la imagen desgastada de las barracas, reconstruidas en la re-escenificación del penal y registradas en las cintas de *Se llamaba SN* (Figura 6), ahora encierra un nuevo ocultamiento. Es decir, la reclusión de sujetos y relatos disidentes en la penumbra de la barraca y fuera del espacio escenográfico de la ciudad moderna, junto con la actual no-visibilidad de la película, representan una doble ausencia del hecho visual como estímulo para la memoria.

Con esta clausura se dan trasposos decisivos de las funciones de la película. Mientras que la reproducción tecnológica y la difusión masiva del cine permitieron a la película ser estímulo de una voluntad de “nunca más”, hoy ésta retrocede a una existencia objetual y aurático, para usar los términos de Walter Benjamin (1999). Como rastro en el archivo, la imagen análoga de Guasina titila endeble y desteñida en la pantalla de la moviola. Como nuevo monumento, la imagen encerrada entre las latas de negativos sólo alude a su propia descomposición. Así, en su “segunda vida” (o acaso tercera vida) como objeto patrimonial, las cintas se vuelven susceptibles al polvo que se acumula sobre las reliquias de un archivo común que ya no se exhiben y que quedaron relegadas al inexorable avance de su propia descomposición y olvido. La imagen de Guasina se ha convertido en un espectro apenas visible: un doble del imaginario disidente que Abreu y luego Correa pretendían constituir desde la oscuridad de las barracas del penal. En síntesis, con *Se llamaba SN* (1977) el

“archivo” de la desmemoria se alimenta de una nueva adquisición, que no sólo subraya la desigualdad de condiciones entre los imaginarios divergentes y oficiales de los años cincuenta, sino que también ejemplifica que el patrimonio y la memoria también son construcciones cambiantes y susceptibles a las vicisitudes del tiempo.

Notas

- ¹ Sin duda, este mínimo recuento deja por fuera muchas coordenadas adicionales del funcionamiento de los distintos aparatos ideológicos señalados por Louis Althusser (como, por ejemplo, la Iglesia, el sistema educativo, el sistema jurídico, entre otros) que por razones de extensión escapan del alcance de este estudio. Sobre los controles políticos, sirven de referencia: Fernando Coronil, *El estado mágico* (Caracas: Monte Ávila Editores, 2008); Ocarina Castillo D'Imperio, *Los años del bulldózer: Ideología y política 1948-1958* (Caracas: Ediciones Tropykos, 1990). Sobre la aplicación de la censura, véase: Eleazar Díaz Rangel, *Noticias censuradas* (Caracas: Síntesis Dos Mil Editores, 1974).
- ² Este tema lo hemos tratado mucho más extensamente en los capítulos 1-6 de: Lisa Blackmore, *¡Venezuela progresa! Dictatorship, Spectacle and the Construction of Modernity* (Birkbeck College, University of London, tesis inédita, 2011).
- ³ ‘Exposición del Banco Obrero’, *El Nacional*, 28 de noviembre de 1953, p. 50.
- ⁴ El término lo desarrolla David Harvey, aunque lo cita en este caso James C. Scott en su libro: *Seeing Like a State. How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed* (London: Yale University Press, 1998), p. 225.
- ⁵ Véase: Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, theory, politics* (London: Routledge, 1995).
- ⁶ No escapa la ironía de plantear valores democráticos durante una dictadura que duraría una década. ‘Semana de la Patria’, *Revista del Banco Obrero*, 1-3 (julio 1954), p. 10.
- ⁷ Fernando Coronil explora la combinación de referentes folclóricos con la iconografía de la modernización en el capítulo ‘Construyendo la nación: la nación como constructo’ en: Fernando Coronil, *El estado mágico* (Caracas: Monte Ávila Editores, 2008), pp. 187-225.
- ⁸ Entre los fotógrafos listados en la colección de fotografías pertenecientes al régimen de Marcos Pérez Jiménez en el Archivo Histórico de Miraflores figuran, por

- ejemplo, destacados fotógrafos como el colombiano Leo Matiz, Victoriano de Los Ríos y Alfredo Brandler, al igual que agencias nacionales e internacionales.
- ⁹ Escribe Le Goff: ‘La palabra latina *monumentum* está vinculada a la raíz indoeuropea *men* que expresa una de las funciones fundamentales de la mente (*mens*), la memoria (*memini*). El verbo *monere* significa “hacer recordar”, de donde “avisar”, “iluminar”, “instruir”. Véase: Op. Cit., p. 227.
- ¹⁰ Para revisar el uso de esta terminología de “primera” y “plena” modernidades en contexto, véase: Hugo Achugar, ‘Modernidades latinoamericanas’, en Ariel Jiménez (Ed.), *Alfredo Boulton y sus contemporáneos* (Caracas/Nueva York: Fundación Cisneros/MOMA, 2011), pp.14-31 y William Niño Araque, 1950: *El Espíritu Moderno* (Caracas: Fundación Corp Group, 1998).
- ¹¹ Seguimos aquí la terminología de Marshall Berman quien mientras abogaba por el potencial de la experiencia generalizada (pero heterogénea) de lo moderno, subrayaba las particularidades de los contextos políticos y los momentos históricos que dieron pie a procesos de modernización, modernismo y modernidad. Véase: Marshall Berman, *Todo lo sólido desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*, trad. Andrea Morales Vidal (Madrid: Siglo XXI Editores, 1998).
- ¹² Se podría citar varios otros ejemplos para sustentar la idea de que el patrimonio de la arquitectura moderna y el arte abstracto-geométrico han sido elevados a un pedestal como síntomas de una “modernidad tropical” pero por cuestiones de espacio, no es posible desarrollar plenamente ese análisis en el presente trabajo.
- ¹³ En su texto ‘El problema de la integración’, Villanueva plantea la incorporación del arte en la arquitectura a través de una metodología racional: ‘mediante un uso más controlado, sabio y atento de los instrumentos que han sido, por tradición, los típicos del pintor: los colores, las líneas y las formas’. Ver: Carlos Raúl Villanueva, ‘El problema de la integración’ en Ariel Jiménez (Ed.), *Alfredo Boulton y sus contemporáneos* (Caracas/Nueva York: Fundación Cisneros/MOMA, 2011), pp. 196-98.
- ¹⁴ El libro —una lujosa publicación de tapa dura, ampliamente ilustrada— recopiló fotografías de varios distintos archivos para acompañar los textos de Niño Araque. Luego, un documental titulado *El espíritu moderno: el dominio de la geografía*, sintetizó los proyectos de mayor envergadura del período perezjimenista con material audiovisual de Bolívar Films, casa productora que trabajó ampliamente por encargo para el gobierno militar durante los años cincuenta.
- ¹⁵ El énfasis es nuestro. Para una revisión más compleja de ciertos hitos de la modernidad arquitectónica en Venezuela y la inclusión en ellos de referentes históricos pre-modernos, véase: Lorenzo González-Casas & Orlando Marín, ‘Tiempos superpuestos: Arquitectura moderna e “indigenismo” en obras emblemáticas de la

Caracas de 1950', *Apuntes: Revista de estudios sobre patrimonio cultural*, Vol. 21, No. 2, 2008, 266-9.

- ¹⁶ Existen numerosos ejemplos adicionales de productos culturales sobre la modernidad caracterizados por la complacencia de su tratamiento del contexto político, que hemos analizado anteriormente. Ver: Blackmore, *¡Venezuela progresa!*
- ¹⁷ Como proceso alternativo y contrastante para abordar el patrimonio de la modernidad véase el estudio de Alejandro Velasco de la urbanización “23 de enero” (inaugurada en 1955 bajo Pérez Jiménez como el “2 de diciembre” para celebrar el día en que fraudulentamente tomó el poder) y su papel dentro de la historia de la protesta social y la insurgencia en Venezuela a partir de los testimonios de los habitantes del sector. Véase: Alejandro Velasco, “‘We are still rebels’: The Challenge of Popular History in Bolivarian Venezuela, en David Smilde & Daniel Hellinger (Eds), *Venezuela’s Bolivarian Democracy: Participation, Politics and Culture under Chávez* (Durham: Duke University Press, 2011), pp. 157-185.
- ¹⁸ Para un panorama completo de la circunscripción del aparato mediático en extenso al control del régimen del 1948 al 1958, véase: Eleazar Díaz Rangel (coordinador), *40 años de comunicación social en Venezuela. 1946-1986* (Caracas: Escuela de Comunicación Social, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 1988).
- ¹⁹ El énfasis es nuestro.
- ²⁰ Cabe comentar que aunque el discurso oficial de orden y progreso de la dictadura busca legitimidad desde la sobre-determinación visual y el relato no-consensuado de la resistencia se fragua desde la ausencia visual y la clandestinidad, es importante señalar que tales dinámicas visuales no siempre resultan polos extremos. Al contrario, existen matices que sugieren la existencia de otras (aunque poco comunes) prácticas visuales/discursivas. Por ejemplo, mientras el ocultamiento de la tortura representa una táctica común y constante durante la dictadura, existen casos de violencia que en vez de esconderse se sobreexponen para el público. En el *Libro negro* (1974) Abreu relata el caso de Fabián de León, aliado de la clandestinidad, quien luego de pasar cuatro días dentro de los calabozos de la Seguridad Nacional ‘fue retirado en estado agónico y dejado por muerto al borde de la carretera’. El 25 de junio de 1953, el periódico *El Nacional* reseña que de León fue encontrado: tendido en la orilla de la carretera [por] un oficial de Seguridad Nacional, de la brigada contra homicidios, quien procedió a trasladarlo al Puesto de Socorro de Salas, donde quedó hospitalizado en estado muy grave. La policía no ha logrado establecer las causas de las heridas sufridas por de León ni la identificación de los agresores.

En este escenario, se re-es escenifica el cuerpo torturado de forma pública justamente para desligarlo de la Seguridad Nacional, paradójicamente, vía la presencia de la misma y mediante la sobre-exposición visual del registro de la violencia. Al ostensiblemente invertir los papeles el guión, el aparato represivo aparece aquí como ente humanitario al recoger a de León y llevarlo a una institución del sistema de salud. Sin embargo, la sobre-visibilidad y la re-es escenificación de la violencia no representan una tendencia común ni durante el régimen ni posterior a él.

²¹ No deja de ser relevante que miembros de la disidencia política de los cincuenta, al denunciar que la presidencia de Rómulo Betancourt a partir de 1959 fue más represiva que la dictadura militar, contribuyen a desplazar el énfasis de los abusos de poder de 1948-58 en función de la comparación favorable que ellos mismos establecen entre Betancourt y Pérez Jiménez.

²² El énfasis es nuestro.

²³ En la edición de 1998 de la novela *Se llamaba SN* de José Vicente Abreu, José Agustín Catalá hace la siguiente nota a pie de página cuando en el texto se menciona a Micaela Vásquez:

Micaela Vásquez nació en San Juan, estado Nueva Esparta, el 5 de julio de 1900. Valiente mujer venezolana, madre del secuestrado político Pedro Manuel Vásquez, se lanzó a recorrer el Delta del Orinoco hasta dar con Guasina tras los pasos de su hijo. Se refugió en Sacupana y permaneció al lado de los presos hasta el cierre del campo de concentración. Allí se convirtió en el centro de enlace entre los presos y la calle. Todos veían en ella la imagen de su propia madre. En el poema *Manifiesto de Guasina* el autor dice: “Madre de un compañero, se trajo en el regazo todos los vientres juntos de las madres...”. José Vicente Abreu, *Se llamaba SN* (Caracas: Monte Ávila Editores, 2005), 1ra edición 1964, p. 234 .

²⁴ Los materiales a comentar aquí reflejarán algunas fuentes encontradas y consultadas, mas no representan una aproximación completa a fuentes que reseñan esta isla del Delta del Orinoco. Esto porque el enfoque del presente análisis responde a las prácticas de representación y no al marco de la historia cultural en su alcance más extenso. Existen algunos dibujos realizados por Darío Lancini que ilustraron publicaciones que mencionaron a Guasina, al igual que una pintura perteneciente a la colección personal de Beatriz Catalá, sin embargo estas fuentes se trabajarán en un estudio posterior.

²⁵ Éstas firmadas por ‘Intelectuales, profesionales, periodistas, educadores y científicos’; ‘El estudiantado’; y las ‘Damas venezolanas’. Catalá, *Libro negro*, pp. 189-193.

²⁶ Términos usados por Azier Calvo Albizu en su estudio *Venezuela y el problema de su identidad arquitectónica* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2002), p. 250.

- ²⁷ La frase citada le pertenece a Ernest Geller en su libro *Nations and Nationalism* citada en Lawrence J. Vale, *Architecture, Power and National Identity* (London: Routledge, 2008), p. 49.
- ²⁸ Empleamos aquí el término usado por Bongers con la intención de relacionar a *Se llamaba SN* en la vertiente que él explora, citando como hito la película de Alain Resnais *Noche y niebla* (1955), aunque evidentemente la estética de vanguardia y la reflexividad de Resnais no marca el estilo tradicional de cine narrativo utilizado en la película de Correa. Véase: Bongers, p. 77.
- ²⁹ La información a continuación se basa en una conversación sostenida entre la autora y Alfredo Correa el 26 marzo 2013.
- ³⁰ Para esta investigación, la Dirección del Archivo Fílmico nos permitió grabar la película descompuesta en video de alta definición a partir de su proyección en una moviola del archivo con la valiosa colaboración del equipo de técnicos. Lamentablemente, la precariedad de la institución y la falla de su máquina de Telecine hace imposible la digitalización de la cinta para estas fechas.

Bibliografía

- Abreu, José Vivente (1974) Un poemario para la subversión en *Libro Negro*. Caracas: Ediciones Centauro.
- Agamben, Giorgio (2002) *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. Daniel Heller-Roazen [Trad.]. New York: Zone Books. pp. 11-14.
- Barthes, Roland (1980) *La cámara lúcida*. Joaquim Sala-Sanahuja [Trad.]. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, Walter (1999) The Work of Art in the Era of Mechanical Reproduction en *Illuminations*. Harry Zorn [Trad.]. London: Pimilico. pp. 211-244.
- Berman, Marshall (1998) *Todo lo sólido desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*. Andrea Morales Vidal [Trad.]. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Blackmore, Lisa (2011) *¡Venezuela progresa! Dictatorship, Spectacle and the Construction of Modernity*. Birkbeck College, University of London, unpublished thesis.
- (2103) Entrevista telefónica con Alfredo Correa, 27 de marzo 2013.
- Bongers, Wolfgang (2010) Archivo, Cine, Política: Imágenes Latentes, Restos y Espectros en Films Argentinos y Chilenos en *Aisthesis*. 48: 66-89.
- Calvo Albizu, Azier (2002) *Venezuela y el problema de su identidad arquitectónica*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Castillo D’Imperio, Ocarina (1990) *Los años del bulldózer: Ideología y política 1948-1958*. Caracas: Ediciones Tropykos.

Catalá, José Agustín (1972) *Los crímenes impunes de la dictadura*. Caracas: Ediciones Centauro.

----- (1974) *Libro Negro*. Caracas: Ediciones Centauro.

----- (1997) Pérez Jiménez: *El dictador que en 40 años olvidó sus crímenes*. Caracas: Ediciones Centauro.

Coronil, Fernando (2008) *El estado mágico*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Correa, Luis (1977) *Se llamaba SN*. Kynocine. Película.

----- (2013) *Se llamaba SN*. Kynocine. Grabación en video de alta definición.

De Certeau, Michel (1988) *The Writing of History*. Tom Conley [Trad.]. New York: Colombia University Press.

Díaz Rangel, Eleazar (1974) *Noticias censuradas*. Caracas: Síntesis Dos Mil Editores.

García Canclini, Néstor (1990) *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo.

González-Casas, Lorenzo & Orlando Marín (2008) Tiempos superpuestos: Arquitectura moderna e “indigenismo” en obras emblemáticas de la Caracas de 1950 en *Apuntes: Revista de estudios sobre patrimonio cultural*. 21: 2: 266-9.

González-Stephan, Beatriz (2008) Tecnologías para las masas: democratización de la cultura y metáfora militar (Venezuela siglo XIX) en *Iberoamericana*. VIII: 30: 89-101.

Jiménez, Ariel (2011) *Alfredo Boulton y sus contemporáneos*. Caracas/Nueva York: Fundación Cisneros/MOMA.

Le Goff, Jacques (1991) *El orden de la memoria: El tiempo como imaginario*. Hugo F. Bauzá [Trad.]. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Kittler, Friedrich A. (1999) *Gramophone, Film, Typewriter*. Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz [Trad.]. Stanford: Stanford University Press.

Krischenblatt-Gimblett, Barbara (1995) Theorizing Heritage en *Ethnomusicology*. 39: 3: 367-380.

----- (2004) Intangible Heritage as Metacultural Production en *Museum International*. 56-1-2: 52-65.

Mitchell, WJT (2003) Mostrando el ver: Una crítica de la cultura visual en *Estudios Visuales*. 1: 17-40.

Niño Araque, William (1998) *1950: El Espíritu Moderno*. Caracas: Fundación Corp Group.

Oteyza, Carlos (2012) *Tiempos de dictadura*. Cinesa. Documental.
Revista del Banco Obrero, 1-3 (julio 1954).

Lisa Blackmore. Tecnologías visuales y el “archivo”...
Estudios 20:39 (enero-julio 2012): 127-156

Scott, James C (1998) *Seeing Like a State. How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*. London: Yale University Press.

Vale, Lawrence J (2008) *Architecture, Power and National Identity*. London: Routledge.

‘Un sentimiento restaurado. Reinaugurado Paseo Los Próceres’, *Agencia Bolivariana de Noticias/Ministerio para la Información y la Comunicación*, 27 julio 2007, <http://www.minci.gob.ve/noticias-nacionales/1/14971/reinaugurado_paseo_los.html 1132> [consultado noviembre 26 2008]

Velasco, Alejandro (2011) “‘We are still rebels’: The Challenge of Popular History in Bolivarian Venezuela en David Smilde & Daniel Hellinger [Eds.] *Venezuela’s Bolivarian Democracy: Participation, Politics and Culture under Chávez*. Durham: Duke University Press. pp. 157-185.